

ว่าด้วยความงาม: รูปแบบนิยมกับการผูกทางแปรในดนตรีไทย

ON BEAUTY: FORMALISM AND VARIATION MELODY IN TRADITIONAL THAI MUSIC

ชยุตี ทศนวงศ์วรา / CHAYUTI TASSANAWONGWARA

สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

MUSIC AND PERFORMING ARTS DEPARTMENT, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, KHON KAEN UNIVERSITY

จรัญ กาญจนประดิษฐ์ / JARUN KANCHANAPRADIT

สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

MUSIC AND PERFORMING ARTS DEPARTMENT, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, KHON KAEN UNIVERSITY

จตุพร สีม่วง / JATUPORN SEEMUANG

สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

MUSIC AND PERFORMING ARTS DEPARTMENT, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, KHON KAEN UNIVERSITY

ธณัฐ หินอ่อน / THARANAT HIN-ON

สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

MUSIC AND PERFORMING ARTS DEPARTMENT, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, KHON KAEN UNIVERSITY

วัศการก แก้วลอย / VASSAKAROK KAEWLOY

สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

MUSIC AND PERFORMING ARTS DEPARTMENT, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, KHON KAEN UNIVERSITY

Received: December 2, 2021

Revised: March 18, 2022

Accepted: April 11, 2022

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่องว่าด้วยความงาม: รูปแบบนิยมกับการผูกทางแปรในดนตรีไทย มีความมุ่งหมายในการชี้ประเด็นเรื่องความงามซึ่งเป็นศาสตร์สำคัญทางอรรถวิทยาของดนตรีที่เป็นคุณสมบัติเชิงนามธรรม และตั้งคำถามกับการผูกทางแปรในดนตรีไทยที่ถือว่าเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยชั้นพิเศษ เมื่อทางแปรเป็นวัตถุวิสัยที่จำต้องเชื่อมโยงกับอัตวิสัยของนักดนตรี ความงามที่สำแดงออกมาจำเป็นต้องได้รับการวิเคราะห์และหาแนวคิดเชิงโครงสร้างดนตรี เพื่อนิยามกระบวนการสำแดงความงาม บทความนี้จึงขอเสนอแนวคิดในกระบวนการผูกทางแปรที่มีความเป็นแบบแผนนิยม ความเป็นแบบแผนนิยมจึงเป็นกรอบความคิดในการตีความรูปแบบความงามของทางแปรในหลายระดับ คือ สร้างต้นกำเนิด บรรเจิดจินตนาการ สรรค์ประสานเสียงสรรพ ระดับสุนทรรส ปรากฏสื่อสำแดง ความเป็นระเบียบของทางแปรย่อมสะท้อนความงามจากเหตุที่ว่าความงามเกิดจากความสมดุล (Sanitary) ของทางแปร และความสัมพันธ์กัน (Coherence) ผ่านขั้นตอนและระดับของรูปแบบทางแปรสามระดับ คือ ระดับสอดคล้องตามปัจจัยของการวางองค์ประกอบ ระดับจัดโครงสร้างทำนองแปร และระดับประสานทำนองในวงดนตรี

คำสำคัญ: สุนทรียศาสตร์ รูปแบบนิยม ทางแปร ดนตรีไทย

Abstract

This article is entitled ‘On Beauty: Formalism and Variation Melody in Traditional Thai music’- aims to specify and clarify a traditional Thai music and aesthetics matters. Beauty is significantly a part of philosophical axiology regarding invisible qualification in Arts. And to question to Thai music variation and creation processes. Though, the variation melody is identified as objectivity which depended on musician’s subjectivity. So that, the paper discussed the beauty in variation melody could refer to formalism and fundamentally formed on sanitary and coherence elements. The formalism of beauty in Thai music could be clarified into procreation, imagination, creation, decoration, and expression. The beauty in variation melodies is classified in 3 standards namely; compositional element based rendition, Arranged structural variation, and variation creation in ensemble coordination.

Keywords: Aesthetics, Formalism, Variation Melodie, Traditional Thai music

บทนำ

คุณสมบัติที่มีอยู่ตามธรรมชาติของศิลปะประการหนึ่ง คือ ความงาม เป็นคุณลักษณะที่ใช้บ่งชี้คุณค่าของงานศิลปะไม่ว่าจะเป็นทางด้านทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และศิลปะการแสดง สามารถรวมถึงวรรณกรรมด้วย ความงามจึงเกิดจากความพึงพอใจในสิ่งที่มากระทบประสาทสัมผัส ในส่วนของทัศนศิลป์และศิลปะการแสดง การที่วัตถุอย่างเช่น ประติมากรรม จิตรกรรม ระบาย รำ ฟ้อน มีสิ่งที่เป็นตัวรับรู้ถึงผลงานนั้นคือประสาทสัมผัสทางการมองเห็น ก็คือตา และถือว่าตาเป็นช่องทางรับรู้แรกในการทำความเข้าใจวรรณกรรมจากการแปลความหมายอักษรด้วย ทว่าในส่วนของดุริยางคศิลป์ประสาทสัมผัสที่เป็นช่องทางรับผลงานทางดนตรีคือ หู เมื่อพิจารณาอย่างคร่าว ๆ จะเห็นได้ว่าช่องทางในการรับรู้ถึงความงามในดุริยางคศิลป์เป็นเรื่องที่แตกต่างจากการรับรู้ผลงานศิลปะแขนงอื่น

ศิลปะและความงาม ควรแยกสองสิ่งให้ชัดเจนระหว่าง “ศิลปะ” กับ “ความงาม” กล่าวคือ ศิลปะเป็นผลงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่มีรูปแบบเฉพาะ ทั้งภาพวาด รูปปั้น บทเพลง ในส่วนของความงามเป็นคุณค่าหรือคุณสมบัติของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง โดยตามประเพณีแล้วการจำแนกเรื่องความงามมาอธิบายเป็นการแสดงคุณค่าส่วนหนึ่งเชิงสุนทรียศาสตร์ กล่าวคือ ในทางปรัชญาการตั้งคำถามกับ 4 สิ่ง อันได้แก่ **ความรู้ ความจริง ความดี และความงาม** เป็นภาระหลักของนักปรัชญาตั้งแต่บุพกาลและเป็นที่ยอมรับกันดีโดยทั่วไปในหมู่ผู้ศึกษาปรัชญาว่า การมุ่งความสนใจเพื่อ

ศึกษาและตั้งคำถามในเรื่องต่าง ๆ อาทิ เรื่องความรู้อยู่ตรงกับสาขาญาณวิทยา (Epistemology) เรื่องความจริยอยู่ตรงกับสาขาอภิปรัชญา (Metaphysics) เรื่องความดีอยู่ตรงกับสาขาจริยศาสตร์ (Ethics) และเรื่องความงามอยู่ตรงกับสาขาสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) ทว่านอกเหนือจากคุณสมบัติว่าด้วยความงามที่ปรากฏต่อศิลปะแล้ว คำถามสำคัญที่เกิดขึ้นซึ่งเป็นข้อถกเถียงว่า ธรรมชาติ ซึ่งมีไม่ผลงานทางศิลปะที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นสามารถส่งผลต่อความงามในการรับรู้ของมนุษย์หรือไม่ อาทิ ดอกไม้ ลำธาร และทิวเขา ความงามจึงเป็นความพึงพอใจของมนุษย์ที่มีต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง (โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์, 2561: 289-291) จากข้อเสนอเบื้องต้นจะเห็นว่าผลงานทางศิลปะเป็นผลิตผลจากการสร้างสรรค์ของศิลปิน (Production) และความงามเป็นรูปแบบความคิด (Idea) ดังนั้นความคิดที่ว่าผลงานทางศิลปะชิ้นใดสามารถแสดงออกซึ่งความงามได้นั้นเมื่อพิจารณาจะเกิดคำถามว่า **ความงามเกิดจากตัวผลงานศิลปะเองหรือมนุษย์ให้คุณค่าทางความงามแก่ศิลปะนั้น**

ความงามจึงนับว่าเป็นคุณสมบัติประการสำคัญของศิลปะไม่ว่าจะแขนงใดก็ตาม เมื่อพิจารณาคำว่าศิลปะหรือที่ภาษาอังกฤษใช้คำว่า art คำนี้เป็นคำที่ถูกต่อยอดการใช้มากมาย เช่น articulate หรือ artifact จะสังเกตได้ว่ามีคำว่า art เป็นคำนำหน้า ตามทัศนะของ เดวิด โบห์ม¹ เห็นว่าคำว่า ศิลปะ หรือ art มีความหมายดั้งเดิมว่า “ทำให้พอดี” จึงทำให้ศิลปะมีหน้าที่แสดงความลงตัวในแง่สุนทรียะและอารมณ์ความรู้สึกซึ่งเชื่อมโยงกับคุณสมบัติที่ว่าด้วยความ

1 เดวิด โบห์ม (David Bohm 1917-1992) เป็นนักวิทยาศาสตร์ควอนตัมฟิสิกส์ และนักทฤษฎีชาวอเมริกัน

งาม โดยมีความหมายตามคุณสมบัติว่า “ลงตัวพอดีในทุกแง่มุม” นอกจากนั้นโบห์มเชื่อว่าความจริงและความงามเป็นสิ่งที่เกี่ยวพันกันดังที่เขาเรียกว่า “ความจริงทางวิทยาศาสตร์มีอาจแยกขาดออกจากความงามทางศิลปะ ความงามทางศิลปะก็อาจถูกมองว่าไม่อาจแยกขาดจากความจริงในความหมายของวิทยาศาสตร์เช่นกัน” (เดวิด โบห์ม อ้างถึงใน พงษา จันทรสันติ, 2562: 99-100, 162) จะเห็นได้ว่ากรณีที่โบห์มเข้าใจว่าทั้งสองสิ่งเกี่ยวเนื่องกันเนื่องมาจากความรู้สึกผลงานของทั้งสองสาขาวิชานี้อาศัยผัสสะในการรับรู้ การให้ทัศนะแบบนี้ถือว่าการมองศิลปะผ่านผลผลิตที่ศิลปะนำเสนอเชกเช่นกับผลลัพธ์ทางวิทยาศาสตร์ที่แสดงคุณค่าให้แก่มนุษย์ เรียกได้ว่าเป็นรูปแบบความคิดแบบมนุษยนิยม

ดนตรีถือได้ว่าเป็นศิลปะที่แสดงความเป็นนามธรรมสูง เป็นศิลปะที่ต่างจากศิลปะแขนงอื่นกล่าวคือดนตรีเป็นงานที่เกิดจากการประกอบสร้างรูปแบบของเสียงตามความพึงพอใจ ความพึงพอใจดังกล่าวนี้มีรูปแบบที่ชัดเจนขึ้นจนเป็นเพลงดนตรีได้ต้องอาศัยการสร้างเสียงขึ้นเป็นกลุ่มชุดเสียงเรียงร้อยกันโดยลักษณะการร้อยเข้าของเสียงในขั้นต้นที่ปราศจากกฎเกณฑ์บังคับ ถือได้ว่าเป็นกระบวนการสร้างต้นกำเนิด (Procreation) เป็นเพียงการทำให้บังเกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการกระทำ (Action) ขับร้องหรือกระทบวัตถุต่างระดับเสียง นับจากนั้นหากผู้ใดอาศัยการกำหนดให้สิ่งที่สำแดงออกมาจากขั้นตอนการสร้างต้นกำเนิด (Procreation) ออกมาอย่างมีรูปแบบจำเพาะ (Peculiarity) และสร้างผลิตผลงานทางศิลปะดนตรีตามรูปแบบจากนิยามลักษณะเฉพาะนั้น จึงเรียกได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์ (Creation) งานศิลปะจึงอาจถูกนิยามสถานะให้เห็นว่ามีความเป็นของที่ปรากฏขึ้นจริงสูง (Real Things) ทั่วกระบวนการทางศิลปกรรมนั้น โดยเฉพาะดนตรีซึ่งมีความเป็นนามธรรมสูง กระบวนการคิดสร้างทำนองเพลงเป็นการผลิตความคิดสร้างสรรค์ ไม่ว่าจะอยู่ในระดับคีตกวีหรือนักดนตรี ในรูปแบบของความคิดแบบสร้างมโนภาพ (Imaginary Things) แต่ปลายทางของกระบวนการสร้างสรรค์ คือ การสร้างผลงานจากแบบร่างในสมองให้จากสิ่งที่เป็นามธรรมให้เป็นรูปธรรม (Embodiment) (Collingwood, 1960: 128-134) ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นในดนตรีไทย กล่าวคือในการบรรเลงดนตรีไทยนั้นโดยที่ขณะบรรเลงนักดนตรีไทยกระทำการอยู่สองลักษณะ คือ ทำตามทำนองเพลงที่มีไว้แล้วนั้นให้ปรากฏเสียงขึ้นเป็นประการที่หนึ่ง และ

การสร้างทำนองแจจแจงแปรตามทำนองเพลงโครงสร้างเป็นประการที่สอง

โดยหลักการปฏิบัติดนตรีไทยแล้ว การแปรทำนองจากโครงสร้างหลักของเพลงให้มีความวิจิตร มีกระบวนการและองค์ประกอบซับซ้อน และเป็นหัวใจหลักของกระบวนการเพลงไทย ซึ่งเป็นเครื่องชี้วัดความลุ่มลึกในกลวิธีการบรรเลงเพลงไทยเข้าขั้นภูมิปัญญาหลัก อาจกล่าวให้ละเอียดลงไปได้ว่าขั้นตอนของการแปรทำนองเพลงไทยอาศัยโครงสร้างทำนองจากทำนองห้องวงใหญ่เป็นต้นกำเนิด (Procreation) การคิดสร้างทำนองแปรที่มีความแตกต่างหลากหลายเป็นขั้นตอนการคิดสร้างสรรค์ (Creation) ในระหว่างการเรียนรู้และเข้าใจทำนองห้องวงใหญ่จะเกิดมโนภาพ (Imagination) ซึ่งมโนภาพนี้เกิดจากการสร้างแบบแผนคร่าว ๆ ในความคิดโดยเฉียบพลัน และแปรค่าออกมาเป็นทำนองแปร (Production) ของระนาดเอก ระนาดทุ้ม ห้องวงเล็ก ปี่ใน ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ย โดยแต่ละเครื่องมือมีลูทางตามขีดจำกัดและความสามารถในการผลิตเสียงของแต่ละเครื่องดนตรีกำกับไว้อยู่ ตามแนวความคิดของพิชิต ชัยเสรี ที่ว่าความพึงพอใจเป็นจุดสำคัญของสุนทรีย์ซึ่งปลายทางคือความกลมกลืน และมองว่าความกลมกลืนในดนตรีไทยเกิดจากเสรีภาพในการบรรเลง โดยอาศัยการแปรกลอนจากโครงสร้างห้องวงใหญ่เป็นหลัก โดยใช้แนวทางการตกแต่งสร้างสรรค์ แปรเปลี่ยนและปฏิภาณ (พิชิต ชัยเสรี, 2540: 49) ในเพลงทางพื้นการแปรทำนองเป็นหัวใจหลักของเพลงประเภทนี้ การแปรทำนองจึงมิใช่เพียงการแทนค่าเสียงเท่านั้น เพราะการแปรทำนองเป็นการสร้างสรรค์ผลผลิตทางดนตรี หากพิจารณาให้ลึกลงไปการแปรทำนองเป็นกระบวนการแปรค่าเสียง (Rendition) ผนวกรรมกับคุณสมบัติทางสุนทรีย์ศาสตร์คือความงาม ผลผลิตที่ได้ต้องมีคุณสมบัติหลักคือ มีรูปแบบที่ถูกต้องและมีคุณค่าทางความงาม ในส่วนของดนตรีนิยมใช้ความงามเทียบกับคำว่าไพเราะ การเข้าถึงความไพเราะของการแปรทำนองถือได้ว่าเป็นการให้นิยามการจัดสัดส่วนของเสียงตามเกณฑ์ทางดนตรีอย่างเหมาะสมอนึ่งความซับซ้อนในระดับการแปรทำนองในเพลงบังคับทางเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีภารกิจที่จะต้องแสดงศักยภาพของทำนองแปรในรูปแบบที่ต่างกันตามแบบฉบับ (Form) ของคุณลักษณะของเครื่องดนตรีนั้น อาทิ เครื่องดนตรีที่ต้องสร้างทางแปรตามแนวทางเก็บโดยละเอียด เช่น ห้องวงเล็ก ระนาดเอก หรือเครื่องดนตรีที่ต้องสร้างทางแปรตามแนวทาง

อิสระล้อเล่นกับสัดส่วนของจังหวะ เช่น ซอด้วง ระนาดทุ้ม ซึ่งอาจเรียกว่า สำนวน หรือลีลาประจำตัวของเครื่องดนตรีก็ได้

ปัจจัยเกี่ยวข้องข้องกับการแปรทำนองนอกจากเครื่องดนตรีที่จำต้องสำแดงเอกลักษณ์เฉพาะเครื่องดนตรีในทำนองแปรแล้วนั้น การที่เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นสังกัดอยู่ในวงดนตรีไทยวงใดวงหนึ่งหรือต่างวงย่อมต้องสำแดงทำนองในทำนองแปรให้เหมาะสมกับวงดนตรีนั้น ๆ ด้วย ศักยภาพในการแปรทำนองจึงมีตัวแปรที่คอยควบคุมหลักอยู่สามลักษณะ คือ **ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี ระดับเสียงของวงดนตรี และกลุ่มเพลงและบันไดเสียง** หากเดินทางแปรตามการคำนึงถึงหลักการ ทั้งสามประการที่กล่าวมา รสของเสียงที่ออกมาจะเกิดจากการแปรทำนองของเครื่องดนตรีที่สัมพันธ์กับวงดนตรี ซึ่งนับได้ว่าเป็นกระบวนการสำคัญที่ศิลปินย่อมต้องคำนึงและครองสติในการสวมบทบาทการแปรทำนองให้เหมาะสมสง่างาม (ชยุดิ ทศนวงศ์วรา และจรัญ กาญจนประดิษฐ์, 2563: 191) ความเหมาะสมที่กล่าวมานี้สมควรเทียบเคียงกับนิยามความหมายของคำว่า art ตามทัศนะของโบห์ม ที่กล่าวว่าลงตัวพอดีในทุกแง่มุม หากจะชี้ให้เห็นปัจจัยหลักในดนตรีไทยที่ต้องพิจารณาถึงแง่มุมต่าง ๆ คงอาศัยหลักการของรูปแบบเฉพาะในการผลิตสำนวนแปรของเครื่องดนตรีและทางสำหรับวงดนตรี เมื่อคำนึงถึงสองประการนี้จะเห็นว่าทำนองแปรที่ดูมีอิสระภาพสูง ในขณะเดียวกันก็มีรูปแบบเชิงดุริยางคศิลป์ไทยกำกับบทบาทอยู่ ในฐานะนักดนตรีไทยจะทราบกันทั่วไปว่าถึงแม้ทำนองแปรของเครื่องดนตรีหนึ่งที่มีคุณลักษณะแบบนั้นแบบนี้เพียงประโยคสั้น ๆ จะพออนุมานได้ว่า เป็นทำนองแปรของเครื่องดนตรีประเภทใดและทำนองแปรแบบนี้นิยมใช้กับวงดนตรีใด

ในความเป็นรูปแบบที่มีชนบรองรับ เป็นเพราะการได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น วิธีในการบรรเลงดนตรีไทยจะเป็นไปในแนวทางที่มีรูปแบบกำกับ เสรีภาพในการสร้างสรรค์ทำนองแปรของเครื่องดนตรีต่างมีระดับและขอบเขต (Classification) สัมผัสผ่านภูมิปัญญาบรรพบุรุษดนตรีไทย ถึงแม้ว่าจะไม่มีเอกสารรองรับชัดเจนถึงการปรากฏของหลักการเชิงชนบนี้เป็นอย่างเป็นลายลักษณ์อักษร แต่ก็เป็นที่รู้กันดีอยู่แล้วในท่ามกลางผู้เป็นศิลปินผู้มีประสบการณ์จะทราบเป็นอัตโนมัติ (Common sense) ถึงคุณลักษณะโดดเด่นในกระบวนการแปรทำนองแบบ

ดนตรีไทย ทว่ารูปแบบเป็นเพียงเกณฑ์ยึดถือปฏิบัติเมื่อผ่านกาลเวลากลายเป็นแบบแผนเชิงชนบนิยมก็รับและถือปฏิบัติการตามมา ทว่าการที่ภูมิรู้ทางศิลปะแขนงนี้ได้ถ่ายทอดกันผ่านเวลานับร้อยปีย่อมแสดงให้เห็นว่า ในหมู่นักปฏิบัติการณ์มีความพึงพอใจกับกระบวนการสร้างทำนองแปร ระยะเวลาเป็นตัวบ่งชี้ว่ากระบวนการดังกล่าวมีลักษณะลงตัวในทุกแง่มุม ในขณะที่เดียวกันหากวิเคราะห์ในตัวกระบวนการสร้างทำนองแปรย่อมหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะอนุมานเทียบเคียงกับดนตรีแจ๊ส ให้เข้าใจกันกลายเป็นว่ามีผู้ทางไปแนวทางนั้น แต่ในความเป็นจริงการค้นพบแบบดนตรีไทยมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ผู้เขียนนิยมเรียกว่า **‘แปรปฏิภาณ (Impromptu Variation Creation)’** ซึ่งมีกระบวนการทั้งเชิงรูปแบบและรายละเอียดแตกต่างกับดนตรีแจ๊ส และเป็นข้อสงสัย (Problem statement) ในการวิเคราะห์หาความงามในทำนองแปรดนตรีไทยและนับได้ว่าเป็นหนึ่งในผลผลิตวิวัฒนาการดนตรีไทยขั้นสูง การแปรทำนองนอกจากการปฏิบัติ (ทำได้) เกิดจากประสบการณ์ตรง การทำซ้ำ การสังเกต หรือการเลียนแบบ จะเห็นได้ว่าความลุ่มลึกในศาสตร์ดนตรีย่อมแสดงออกผ่านการปฏิบัติทำนองแปรที่มีความไพเราะ (ทำดี) บทความนี้จึงเปิดประเด็นและเสนอแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ของดนตรีไทย ว่าด้วยความงาม: รูปแบบนิยมกับการผูกทางแปรในดนตรีไทย

เครื่องดนตรี วงดนตรี เพลง และการเลือกสรร

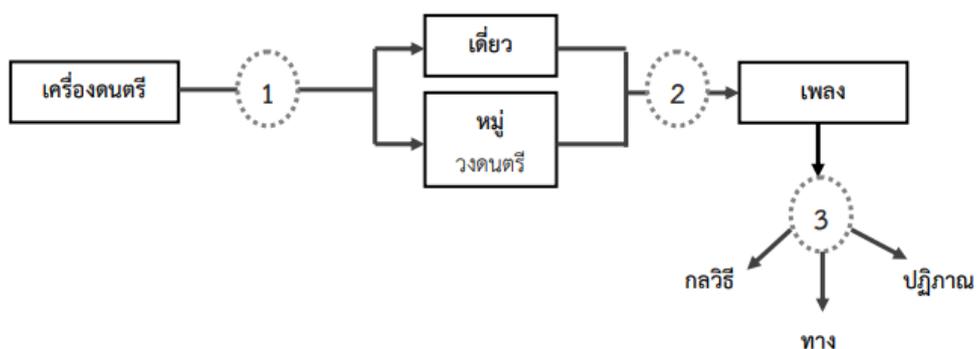
ดังที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นว่าถึงแม้ดนตรีเป็นแขนงสำคัญของศิลปะและถือว่าศิลปะเป็นสิ่งไม่จำเป็นต่อความอยู่รอดของมนุษย์ดังเช่นอาหาร เครื่องนุ่งห่ม หากแต่ดนตรีก็ยังคงดำรงอยู่ในสังคมไม่ว่าจะเป็นสังคมดั้งเดิมหรือสังคมสมัยใหม่ ตรงนี้จึงทำให้เห็นว่าคุณสมบัติมีความต้องการศิลปะซึ่งเป็นหลักฐานแสดงถึงการตอบสนองของผลิตศิลป์กับความพึงพอใจและความเพลิดเพลินใจของมนุษย์ (Boas, 1955 อ้างถึงใน ยศ สันตสมบัติ, 2559: 305) โดยที่นักมานุษยวิทยามองว่าศิลปะเป็นปรากฏการณ์ที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมมนุษย์ จึงเกิดมโนทัศน์เรื่องวัฒนธรรมสัมพันธ์ (Cultural Relativity) เป็นการประเมินค่าวัฒนธรรมด้วยบริบทของวัฒนธรรมนั่นเอง กล่าวคืองานศิลปะของวัฒนธรรมหนึ่งมีอาจประเมินคุณค่าผ่านการตีคุณค่าหรือเปรียบเทียบความงามจากมาตรฐานของอีกวัฒนธรรมหนึ่งได้ ความงามทางศิลปะจึงเกี่ยวโยงกับแนวคิด

พื้นฐานของวัฒนธรรมที่เป็นต้นกำเนิดศิลปะนั้น (ยศ สันตสมบัติ, 2559: 305) เมื่อหันกลับมามองวัฒนธรรมดนตรีไทย จะเห็นว่า ถึงแม้ดนตรีจะถูกเชื่อมโยงและนิยามในฐานะ ภาษาสากล หมายความว่าให้ดนตรีเปรียบประหนึ่งเครื่องมือ สื่อสารศิลป์ที่มีข้อจำกัดในความเข้าใจน้อย สามารถส่งต่อ ความรู้สึกได้ถึงแม้จะต่างชาติต่างภาษาก็สามารถเข้าใจได้ อย่างถ้วนหน้า แต่เมื่อพิจารณาโดยเนื้อแท้แล้วความเป็น สากลของดนตรีคือการที่มนุษย์ให้ความสำคัญต่อดนตรีเพื่อ ยกย่องความรู้สึกรู้สึก และสุนทรีย์ภาพนอกเหนือจากการเอา ตัวรอด ด้วยจุดปัจจัยพื้นฐานในการดำรงชีวิตอย่างเสมอกัน ทั่วโลก การขับร้อง การสร้างกิจกรรมเข้าจังหวะ การละเล่น ดนตรี จึงปรากฏมีขึ้นอย่างเป็นสากลในหมู่มนุษยชาติใน ฐานะปรากฏการณ์ร่วม ทว่าดนตรีประจำชนชาติมี รายละเอียดเชิงวิวัฒนาการที่มีความแตกต่างหลากหลาย กล่าวคือ หากยกตัวอย่างดนตรีไทย เพื่อความชัดเจนแล้ว ดนตรีไทยรูปแบบราชสำนักถือได้ว่าเป็นวัตถุศึกษาที่ดีในการ ทำความเข้าใจความเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีชนิดนี้ ถึงแม้ว่า ในอดีตกาลจะสามารถแสดงข้อค้นพบความเชื่อมโยง ความ เป็นญาติตระกูลของดนตรี หรือทราบที่มาที่ไปของดนตรีไทย แต่สิ่งสำคัญที่จำต้องตระหนักคือ ดนตรีไทยมีการ เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ซึ่งเป็นไปตามกลไกการเปลี่ยนแปลง ทางโครงสร้างสังคม พื้นฐานทางวัฒนธรรม (Cultural Base) เป็นสาเหตุหลักในการเปลี่ยนแปลงค่านิยมหรือรูปแบบของ วัฒนธรรมย่อย เมื่อพื้นฐานทางวัฒนธรรมเจริญขึ้นก็จะทำให้ การเพิ่มจำนวนและคุณภาพของประดิษฐกรรมทาง วัฒนธรรมเพิ่มขึ้นด้วย (ศิริรัตน์ แอดสกุล, 2560: 220) ดังนั้นดนตรีไทยในปัจจุบันมีวิวัฒนาการสอดคล้องกับรูปแบบ สังคมไทยที่สามารถศึกษาหาความชัดเจน และให้คำจำกัด ความถึงดนตรีไทยรูปแบบราชสำนัก ซึ่งแบ่งแยกชัดเจนจาก

ดนตรีพื้นเมืองของไทยและดนตรีของชาติอื่น

ดนตรีไทยจึงสามารถแสดงความแตกต่างเพื่อสร้าง เอกลักษณ์เฉพาะของดนตรีได้ และคุณค่าสำคัญประการแรก คือ ความงามแบบดนตรีไทย กล่าวคือ เมื่อทำความเข้าใจ เรื่องวัฒนธรรมสัมพันธ์ในเบื้องต้นจะเห็นว่าการดำรง อัตลักษณ์ของชนชาติมีองค์ประกอบหลักสองประการ คือ **ภาษาและศาสนา** ซึ่งทั้งสององค์ประกอบถูกยกมาเป็น เครื่องชูอัตลักษณ์ไม่ว่าจะเป็นชนชาติใด ซึ่งเป็นไปในทำนอง เดียวกันดนตรีไทยย่อมเป็นเครื่องช่วยสำแดงอัตลักษณ์ไทย เพราะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแบบดนตรีไทย เมื่อภาษาไทย สามารถแสดงออกถึงความเป็นเอกลักษณ์ การใช้ภาษาจึง เป็นผลผลิตอย่างหนึ่ง เช่น หลักภาษา การใช้สื่อสาร วรรณกรรม ฯลฯ ดังนั้นต้นทางความงามในดนตรีไทยก็ย่อม เกิดแต่เนื้อในองค์ประกอบดนตรีไทยนั่นเอง ผู้เขียนจึงใช้ **เครื่องดนตรี วงดนตรี เพลง และการเลือกสรร** เป็นมูลเหตุ ในการอธิบายพื้นฐานความงามของดนตรีไทย

เครื่องดนตรี วงดนตรี และเพลง เป็น องค์ประกอบสำคัญส่วนที่หนึ่งเชิงรูปธรรม หากขาดสามสิ่งนี้ นักดนตรีไทยไม่สามารถสำแดงความเป็นดนตรีไทยได้ ในส่วน ที่สองว่าด้วยการ**เลือกสรร** การเลือกสรรในที่นี้จึงเป็นส่วน ประกอบสำคัญเชิงนามธรรม กล่าวคือเป็นมโนภาพ (Idea) ของการจัดการให้องค์ประกอบเชิงรูปธรรมสามารถ แสดงออกอย่างถูกต้องเหมาะสม สององค์ประกอบจำเป็น ต้องทำงานร่วมกันอย่างสอดคล้องจึงจะสร้างผลผลิตทาง ดนตรีไทยได้อย่างสมบูรณ์ทั้งระบบ ประสานการบรรเลงและ ความคิดเข้าด้วยกัน (Playing with thinking) บรรพบุรุษ ดนตรีไทยใช้กระบวนการนี้อย่างแยบคาย และทวีความ ละเอียดซับซ้อนจนทำให้ดนตรีไทยก่อเกิดความลุ่มลึก หลากหลาย สามารถแสดงตัวอย่างพอสั่งเขบได้ดังนี้



ภาพที่ 1 กระบวนการปฏิบัติและกระบวนการคิดของนักดนตรีไทย
ที่มา: ผู้เขียน

จากแผนภูมิแสดงกระบวนการปฏิบัติและกระบวนการคิดของนักดนตรีไทย สามารถอธิบายโดยสังเขปคือ เครื่องดนตรี วงดนตรี (เดี่ยว/หมู่) และเพลง ในขณะที่ทำการแสดงทั้งสามสิ่งนี้ เป็นสิ่งเกี่ยวพันกัน ดังเช่นสามเส้ามิสามารถแยกสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้หลุดออกจากกันไปได้ โดยเพลงเป็นสิ่งสื่อสารโดยสื่อผ่านเครื่องดนตรี และวงดนตรีในกรณีการบรรเลงเดี่ยวก็ย่อมถือว่าการบรรเลงในลักษณะวงดนตรีด้วยเนื่องจากเป็นการบรรเลงโดยมีเครื่องกำกับหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะ **หมายเลข 1** คือกระบวนการเลือกสรรที่ 1 กล่าวคือเมื่อเลือกเครื่องดนตรีต้องพิจารณา (i) บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรี (ii) ขอบเขตเสียง ระดับเสียงของเครื่องดนตรี (iii) วิธีการบรรเลง **หมายเลข 2** คือกระบวนการเลือกสรรที่ 2 เมื่อกำหนดเครื่องดนตรีแล้วต้องกำหนดสังกัดด้วย กล่าวคือรูปแบบในการบรรเลง เดี่ยว หรือหมู่ (ปี่พาทย์ เครื่องสาย มโหรี) เครื่องดนตรีจำต้องแปรผันตามรูปแบบวงดนตรีด้วย และส่งผลโดยตรงต่อการเลือกสรรบทเพลง อาทิ เพลงหน้าพาทย์เหมาะสมกับวงปี่พาทย์ไม่แข็งเพลงโหมโรงชมสมุทรเหมาะสมกับวงเครื่องสายปี่ชวา และ **หมายเลข 3** คือกระบวนการที่นักดนตรีไทยเรียนรู้เพื่อสร้างผลิตผลทางดนตรี กล่าวคือ การเลือกสรรเป็นมโนภาพ (Idea) ที่ต้องสื่อแสดงผ่านการปฏิบัติ หากว่าการปฏิบัติดนตรีที่ขาดความคิดรองรับ เช่น ความรู้สึกว่างาม-ไม่งาม ความรู้สึกว่าเหมาะ-ไม่เหมาะ ความเห็นว่าดี-ไม่ดี ความเห็นว่าขาด-เกิน ฯ ย่อมแสดงออกถึงคุณค่าของผลงานดนตรี ซึ่งในดนตรีไทยมีผลลัพธ์ให้เห็นว่าการบรรเลงออกมาเป็นอย่างไรมามากมาย แต่ผู้เขียนเห็นว่ามี 3 สิ่งที่ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญ หากผ่านเลือกสรรเพื่อสำแดงออกมาจะสามารถเป็นเครื่องตัดสินความงามได้พอสมควร

1. **กลวิธี** ผู้บรรเลงใช้กลวิธีได้เหมาะสมกับวงที่ใช้ในการบรรเลงและเพลงที่ใช้ในการบรรเลง

2. **ทาง** เป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการพิจารณาซึ่งจำเป็นต้องสอดคล้องกับกลวิธีด้วย

2.1 การบรรเลงเดี่ยว ทางของสายสำนักเป็นเรื่องจำเป็นเพื่อสืบที่มาและตรวจสอบความถูกต้อง และบรรเลงตรงตามลักษณะกลวิธีของทางเครื่องดนตรีนั้น

2.2 การบรรเลงหมู่ จำเป็นต้องรู้จักทางสำหรับวงดนตรีว่าเครื่องดนตรีนั้นสังกัดวงประเภทใด มีขอบเขตในการสร้างทางได้เหมาะสมกับวงดนตรีหรือไม่

2.3 เข้าใจธรรมชาติของทางเพลง ไม่ให้ขาดตกบกพร่องหรือเกินจากคู่ทางของประเภทเพลง (เพลงทางพื้น เพลงบังคับทาง เพลงกึ่งบังคับทาง)

3. **ปฏิภาณ** ในดนตรีไทยถือว่าเป็นภูมิรู้ชั้นสูง มิใช่เพียงแค่เอาตัวรอดในการบรรเลง แต่เป็นการรู้คิดของนักดนตรีที่ประสานองค์ความรู้ต่าง ๆ โดยพลัน ปฏิภาณจะเกิดขึ้นได้ต้องมีพื้นฐานการปฏิบัติที่ดีและมีความรู้หลักการทางดนตรีที่ดีควบคู่กัน (รู้กลวิธี รู้การใช้ทาง) การใช้ปฏิภาณมีหลายระดับ อาทิ

3.1 การขึ้นเพลง-ลงเพลง การสอดระหว่างเพลง การรับร้อง-ส่งร้อง เหล่านี้ถือเป็นปฏิภาณขั้นต้น

3.2 การประสานงานของดนตรี กับคีตศิลป์ และการแสดง อาทิ การคลอร้อง การจำลอง การตัดเพลง สำหรับการแสดง การเลือกสรรเพลงเร็วให้เหมาะสมกับตัวละคร ฯลฯ ถือเป็นปฏิภาณชั้นกลาง

3.3 แปรปฏิภาณ (Impromptu Variation Creation) มุ่งจำเพาะสำหรับเพลงประเภททางพื้น ที่อาศัยการแปรทำนองของเครื่องดนตรีเป็นสาระของบทเพลง การแปรปฏิภาณจึงเป็นกระบวนการคิดและทำในเวลาเดียวกัน ผู้ที่สามารถใช้ปฏิภาณในระดับสูงได้จำเป็นต้อง (i) มั่นคงในทำนองหลักของเพลง (ii) ผ่านประสบการณ์การแปรทำนองที่หลากหลาย และเก็บสะสมวิธีสร้างทำนองแปร (มิใช่เพียงการท่องจำทำนองแปรจำนวนมาก) (iii) แดกฉานในธรรมชาติและขีดจำกัดของเครื่องดนตรีที่บรรเลงและรูปแบบทำนองแปรที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรีนั้น (iiii) มีสมาธิหนักแน่นและสามารถคิดเชิงซ้อนได้หลายระดับ

กลวิธี ทาง และปฏิภาณ เป็นเพียงปัจจัยพื้นฐานในการสร้างความงามของทำนองแปรในดนตรีไทย หากแต่ยังมีขั้นตอนที่ต้องอาศัยองค์ประกอบอื่นในการอธิบายรูปแบบความงาม ซึ่งสามารถแยกส่วนในการอธิบายพอให้เห็นการจำแนกกระบวนการสร้างสรรค์ในดนตรีไทย เห็นได้ว่าความหมายของการสร้างสรรค์สำหรับดนตรีไทยมิได้ถูกจำกัดเพียงการประพันธ์เพลงใหม่ การปรับปรุงเพลงเก่าให้มีความน่าสนใจมากขึ้น โดยแท้จริงแล้วขนบของดนตรีไทยอำนวยการสร้างสรรค์ไปที่ระดับการแปรทำนอง หากกล่าวแต่เพียงผิวเผินการแปรทำนองโดยทั่วไปคงเป็นเรื่องหล้าปากคอกสำหรับผู้เรียนดนตรีไทย แต่เมื่อใส่ใจพิจารณากระบวนการอย่างลึกซึ้งจะเห็นว่ามีใช่เป็นเพียงเรื่องผิวเผิน

แต่มีกระบวนการที่ละเอียดซับซ้อนยิ่งไปกว่านั้นการไปให้ถึง **ขั้นการแปรปฏิภาณ** (Impromptu Variation Creation) จึงเป็นเรื่องที่ยาก ดังนั้นดนตรีไทยจะเข้าไปถึงขั้นสูงของ องค์ความรู้ภูมิปัญญาแล้วต้องรู้จักตัวเนื้อหาสาระของดนตรี ให้ถ่องแท้ แล้วค่อย ๆ เรียนรู้และคิด เฉกเช่นเมธีตะวันออก ขงจื่อ กล่าวว่า “Learning without thinking is useless, thinking without learning is dangerous.” ซึ่งใช้ได้กับการเรียนดนตรีไทยที่ต้องเรียนรู้และคิดไปพร้อม ๆ กัน หากกล่าวถึงการสร้างสรรค์แล้ว **กลวิธี** และ **ทาง** เป็นเรื่องที่สามารถวางแผนเตรียมไว้ล่วงหน้าได้เนื่องจากมีสาระค่อนข้างตายตัวและถือว่าเป็นต้นทาง (Procreation) ของการก้าวเข้าสู่การสร้างความงามในทำนองแปร ในส่วนของปฏิภาณ เป็นทั้งวิธีการและการสร้างสรรค์ (Creation) แต่พิเศษตรงที่สร้างสรรค์โดยทันทีทันใดไม่มีการเตรียมการไว้ล่วงหน้า (Impromptu) ดังนั้นกลวิธี ทาง และปฏิภาณ จึงมีอาจสรุปให้เป็นสูตรสำเร็จของความงามในดนตรีไทยได้แต่สามารถนิยามให้เป็นปัจจัยต้นทางที่จะใช้ในการอธิบายรูปแบบของความงามในการผูกทางแปรในดนตรีไทย

วิธีการเข้าถึงสารัตถภาพภายในของรูปแบบทำนอง

ก่อนการเข้าถึงการสร้างสรรค์ทำนองแปร กระบวนการสร้างต้นกำเนิด (Procreation) ในดนตรีไทยมีลักษณะเฉพาะซึ่งถือเป็นรูปแบบขนบนิยมปฏิบัติในวัฒนธรรมดนตรี กล่าวคือ เพลงเป็นสื่อกลางในกระบวนการเรียนการสอนดนตรีไทย ครูจึงต่อเพลงให้ศิษย์ ซึ่งในขั้นตอนนี้ ครูคือผู้เก็บความรู้หรือสื่อกลาง และศิษย์เป็นผู้รับความรู้หรือสื่อกลาง ทว่าลักษณะพิเศษของขั้นตอนนี้คือเพลงมิใช่วัตถุธรรมเช่นข้าวของเครื่องใช้ ที่เพียงส่งต่อให้กันผู้รับก็สามารถครองสิ่งนั้นได้เช่นเดียวกับครู ดังนั้นเพลงจึงเป็นสื่อสำคัญในการถ่ายทอดดนตรีที่มีความซับซ้อนในกระบวนการพอสมควร ขั้นตอนนี้จะทับซ้อนสลับกันไปมาระหว่างขั้นตอนการถ่ายทอดและการสร้างสรรค์ เดโบราห์ หว่อง (Deborah Wong) ผู้มาจากโลกตะวันตกให้ทัศนะสำคัญว่าระเบียบวิธีในการวิเคราะห์ดนตรีไทยมุ่งหมายที่จะมองดนตรี ประหนึ่งวัตถุเชิงโครงสร้างจากสิ่งที่เป็นเพลง เป็นแนวทางการปฏิบัติของนักดนตรีและเชื่อว่าเนื้อหาดนตรีได้ดำรงอยู่ภายในแนวคิดความเข้าใจดนตรี (Conception) (Wong, 2001: 103) โดยวิธีการของดุริยางค์ไทยยึดเอาห้องวงใหญ่เป็นทำนองสำคัญ (Principal Melody) จินตนาการของผู้

ประพันธ์เพลงถูกวางโครงสร้างผ่านทำนองห้องวงใหญ่ในความคิด (คิดโดยใช้มือห้องเป็นเครื่องมือ) วางตำแหน่งลูกตกจากนั้นจึงต่อเพลงให้คนอื่นผ่านเครื่องมือคือมือห้องของเพลงนั้น รวมถึงการยืด-ยุบเพลง (Increase - Decrease Method) ก็ล้วนต้องกลับไปทำนองมือห้องเป็นเครื่องมือในการประพันธ์ (Myers-Moro, 1993: 89-90)

ทำนองห้องวงใหญ่ หรือเรียกกันโดยรู้กันในวงการดนตรีไทยว่า **‘มือห้อง’** ใช้เป็นเครื่องมือขั้นต้นในการสื่อความของเพลง สามารถอนุโลมให้เทียบเท่าทำนองหลักได้ ยิ่งเห็นชัดในฝ่ายดนตรีปี่พาทย์ที่ให้ความสำคัญกับมือห้องวงเป็นโครงสร้างสำคัญของบทเพลง เพลงก่อกำเนิดขึ้นจากการสร้างมือห้องให้เกิดขึ้นก่อน มือห้องจึงเป็นแม่บทในขั้นตอนสร้างต้นกำเนิดการสร้าทำนองแปร สถานะของทำนองแปร จึงเป็นขั้นต่อมาจากการเรียนรู้ทำนองหลัก ในขั้นตอนนี้จะเห็นว่ามือห้องมีความสำคัญประการแรกที่เป็นต้นกำเนิดกระบวนการต่อมา เมื่อสังเกตจะพบว่าความซับซ้อนในประเภทของมือห้องก็เป็นปัจจัยหนึ่งในการกำหนดรูปแบบของทำนองแปรด้วย ดังที่จะเห็นว่ามือห้องมีระดับขั้นในตัวเอง การแสดงออกของมือห้องที่แตกต่างกันจะนิยามระดับขั้นของมือห้อง ในขั้นต้นสามารถจำแนกได้โดยง่ายเป็น 2 ลักษณะ คือ **มือห้องทั่วไป** และ **มือห้องเพลงเดียว** มือห้องทั่วไปจะปรากฏชัดในเพลงเถา เพลงเบ็ดเตล็ด ส่วนมือห้องเพลงเดียวจะถูกออกแบบให้เหมาะสมกับระดับขั้นการแสดงเดี่ยว เพื่อแสดงศักยภาพของผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวและผู้บรรเลงเพลงเดี่ยว ทว่าเมื่อพิจารณาจะเห็นว่ามือห้องเพลงเดี่ยวก็นับว่าขั้นการสร้างสรรค์ (Creation) ที่ยืนอยู่บนการแปรทำนองโดยอาศัยกลวิธีพิเศษจากมือห้องที่เป็นทำนองหลักของเพลงนั่นเอง การศึกษาจึงให้ความสำคัญกับมือห้องทั่วไปและเล็งเห็นลักษณะเอกลักษณ์บางประการที่มือห้องสร้างอิทธิพลต่อทำนองแปร

แบบแผนของมือห้องกำหนดแบบแผนของทำนองแปรหรือไม่ ข้อสังเกตที่ยกขึ้นมาี้เกิดจากการนิยามลักษณะของมือห้องที่วิเคราะห์ลักษณะของมือห้องว่า มือห้องเป็นทำนองแม่บทที่มีความแตกต่างหลายระดับ อาจเรียกได้ว่ามือห้องมีลำดับขั้น (Hierarchy) ของความสำคัญในแนวตั้ง กล่าวคือ หากกล่าวถึงลำดับขั้นของมือห้องต้องสัมพันธ์กับบทเพลง ในวัฒนธรรมดนตรีไทยให้ความสำคัญกับ **ศักดิ์** ของเพลงเป็น 2 ชั้น คือ **ศักดิ์ศรี** และ **ศักดิ์สิทธิ์** ทั้งสองศักดิ์เป็นเครื่องมือในการแบ่งลำดับขั้นของเพลงและเมื่อมือห้องเป็น

แม่บทของเพลง มือฆ้องจึงบรรจุลำดับชั้นของเพลงไว้ด้วย หากขยายความจะเห็นว่า**ศักดิ์สิทธิ์** คือ การที่ให้ความสำคัญของตนตรีที่แสดงออกผ่านทางความเชื่อ ลัทธิ ศาสนา พิจารณาเห็นชัดได้ในกรณีเพลงหน้าพาทย์พิธีกรรม แต่เรื่อง**ศักดิ์ศรี**ของเพลงเป็นเรื่องที่กำหนดบทบาทหน้าที่ของบทเพลงให้ประกอบหรือไม่ประกอบกับสิ่งที่สมควรและไม่สมควร เช่น เพลงตระสันนิบาตไม่ถูกนำมาใช้กับการเคลื่อนที่ของมนุษย์ทั่วไป เพลงโหมโรงไม่นำมาบรรเลงเป็นลำดับสุดท้ายของการแสดง เมื่อพิจารณาสังคีตลักษณะมือฆ้อง จะเห็นร่องรอยลำดับชั้นของรูปแบบมือฆ้อง ดังนี้

1. รูปแบบมือฆ้องทั่วไป คือมือฆ้องที่ใช้ในเพลงเถา เพลงโหมโรง เพลงเบ็ดเตล็ด เป็นต้น มือฆ้องประเภทนี้พบได้มากที่สุดในการบรรดาเพลงไทย มีลักษณะไม่ซับซ้อน แสดงความกระฉ่างของทำนอง มีกระสวนวรรณคดีหรือประโยคเป็นสัดส่วน
2. มือฆ้องสำหรับเพลงเรื่อง คือมือฆ้องที่ถูกออกแบบมาเพื่อเป็นแม่บทของเพลงเรื่อง ความซับซ้อนของมือฆ้องประเภทนี้มีมาก มีรูปแบบการเคลื่อนที่ของมือซ้ายและขวาที่มีเอกลักษณ์ แสดงถึงความคิดเชิงซ้อนของดุริยิกวิในกลวิธีการประพันธ์
3. มือฆ้องเพลงหน้าพาทย์ คือมือฆ้องที่อาศัยหลักการสำคัญคือ แสดงความศักดิ์สิทธิ์ และความเหมาะสมลงตัวมือฆ้องประเภทนี้อาศัยการสร้างเสียงเพื่อนำความรู้สึกของผู้ฟัง เช่น การใช้คู่เสียง การแปลงกระสวนทำนองให้คมคาย การสร้างจุดเด่นของทำนองและความเจียบ การลากเสียงยาว เป็นต้น

รูปแบบมาตรฐานมือฆ้องที่ยกขึ้นมาเป็นการยกตัวอย่างคร่าว ๆ เพื่อให้เห็นถึงแบบแผนมือฆ้องที่เป็นแม่บทของเพลง เมื่อมือฆ้องมีลำดับชั้นและมีความแตกต่างย่อมส่งผลต่อการอนุวัตทำนองแปรให้สอดคล้องสัมพันธ์เชิงโครงสร้างกับมือฆ้องไปด้วย ขั้นตอนที่กำลังกล่าวมานี้เป็นขั้นตอนทำความเข้าใจแต่ยังไม่ถึงขั้นตอนการแปรทำนอง โดยขั้นที่ยกขึ้นมาพิจารณานี้คือการสร้างมโนทัศน์ให้สำแดงความเป็นรูปธรรมพอสังเขป ความมีรูปแบบเฉพาะในตัวของมือฆ้อง เกิดจากการจัดขอบเขตพื้นที่ทางเสียงในตัวดนตรีไทยสามารถกล่าวได้ว่าเป็นการสร้างมาตรฐานในระบบดนตรี

ในลำดับต่อมาคือ การให้ทัศนะที่เชื่อมโยงกับความ เป็นจริงในการแสดงดนตรีไทย ดังที่กล่าวมาข้างต้นถึงแม้ว่าความเข้าใจที่เกิดจากการอ่านหรือประสบการณ์เกี่ยวกับชั้นการสร้างต้นกำเนิด (Procreation) ที่แสดงให้เห็นร่องรอยรูปแบบของมือฆ้อง ทว่าความเข้าใจในการแปรทำนองก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง กล่าวคือ การปฏิบัติตามความเข้าใจ รู้แยกแยะวิธีการ หรือประยุกต์ใช้วิธีการเป็นเรื่องที่ต้องฝึกกระทำผ่านการสั่งสมประสบการณ์ควบคู่ไปด้วย ความเข้าใจเรื่องมือฆ้องจึงเป็นสารัตถภาพภายใน (Inner Essence) เชื่อมโยงกับการสร้างมโนภาพเรื่องรูปแบบ และชี้ให้เห็นเพียงชั้นการมีอยู่ของสารัตถภาพภายในของทำนองแปรในระนาบความเข้าใจเท่านั้น ทว่าเรื่องของ การนำสารัตถภาพภายในไปเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องมือทางความคิดประยุกต์ใช้ในการผูกท่วงแปร แต่ความเข้าใจเบื้องต้นนี้เป็นมูลฐานความรู้ในการรู้จักการแปรทำนอง และการแปรปฏิภาณในภายหลัง

ตัวอย่างสำนวนมือฆ้องในเพลงเรื่องนกขมิ้น (นกขมิ้นตัวผู้)

- - - ม	- ม - ม	- ช - ม	- - ม ร ด	- ช - ด	- ด ร ม	- - พ ช ล	- ด - ร
---------	---------	---------	-----------	---------	---------	-----------	---------

ตัวอย่างสำนวนมือฆ้องในเพลงนกขมิ้น สองชั้น

- ช - ด	- ด ร ม	- ช - ม	- ม ร ด	- ด ร ม	ร ม พ ช	พ ล ช พ	ช พ ม ร
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ตัวอย่างสำนวนมือฆ้องในเพลงเรื่องรำดาบ

- - - ร	- ร - ร	- ม - ร	- ด - ล	- ด ด ด	- ร - ช	- ม - -	พ ช ล - ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	-----------

ตัวอย่างสำนวนมือฆ้องในเพลงรำดาบ

- - - -	- - - ร	- ม - ร	- ด - ล	- - - ด	- - - ช	- ม - ช	- ล - ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ศิลปะเป็นกิจกรรมทางปัญญาของมนุษย์ และมนุษย์มีหน้าที่ต้องสำรวจทำความเข้าใจในกิจกรรมที่ทำ โดยแต่ละกิจกรรมล้วนมีคุณสมบัติและสาระส่วนตัวจำเพาะ กล่าวคือความเป็นเอกลักษณ์ของสิ่งๆหนึ่งจะบ่งชี้ถึงสารัตถภาพภายในของสิ่ง ๆ นั้นและไม่บ่งชี้ในทำนองเดียวกันไปสู่สิ่งอื่น (Promta, 2020) ความเป็นแบบแผนที่ได้จากรูปแบบมือชั่งจึงเป็นสิ่งสำแดงเอกลักษณ์มือชั่งในตนเอง การแปรทำนองเป็นขั้นตอนการใช้ความคิดผ่านกระบวนการของแต่ละเครื่องมือที่มีปัจจัยควบคุมลักษณะการแปรทำนอง

1. ลักษณะการบรรเลง
2. หน้าที่ของเครื่องดนตรีในวงดนตรี
3. ขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรี และ
4. กลวิธีเฉพาะเครื่องดนตรี

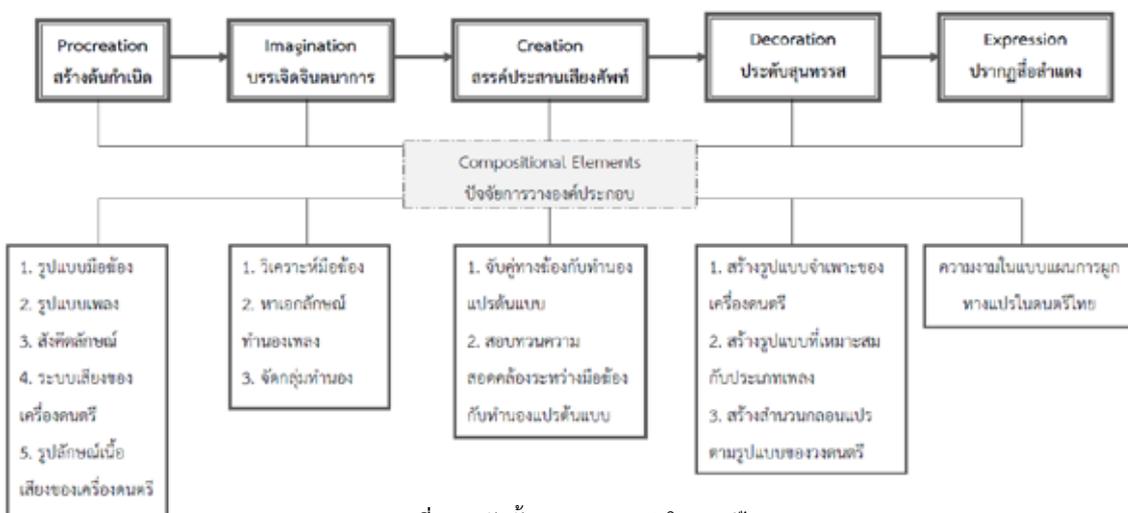
แต่ในส่วนกระบวนการจัดการทางความคิดผู้ท่วงแปรนั้นเป็นปฏิบัติการขั้นสูง และการผูกท่วงแปรให้แสดงออกถึงความงามด้วยแล้วนั้น ยิ่งเป็นเรื่องที่ต้องอธิบายในลำดับต่อไป นอกเหนือจากความนิยมชมชอบในแนวทางแปรทำนองซึ่งเป็นเรื่องที่เป็นอัตวิสัยสูง สิ่งที่สามารถนำมาจัดเกณฑ์ใช้เป็นเหตุผลรองรับในการอธิบายเรื่องความงามของท่วงแปรที่ผูกไว้ดีแล้ว คือ เรื่องความเป็นแบบแผนที่ทำนองแปรเหล่านั้นได้อิงอาศัย เป็นเรื่องชี้แจงถึงคุณค่าความงามว่าสิ่งใดเรียกว่างาม ไพเราะ หรือจัดลำดับความไพเราะ ความเหมาะสมของความงามของทำนองแปรในระดับต่าง ๆ

ปัจจัยการวางองค์ประกอบพื้นฐานของรูปแบบทำนองแปร

การประกอบโครงสร้างทำนองให้เป็นทำนองแปรได้นั้น ขั้นแรก ต้องมุ่งความสนใจไปที่ปัจจัยการวาง

องค์ประกอบ (Compositional Element) เช่น ระบบเสียงของเครื่องดนตรี รูปลักษณ์เนื้อเสียงของเครื่องดนตรี วิธีการกำเนิดทำนอง ซึ่งประเด็นศึกษาในเรื่องนี้จำเป็นอย่างยิ่งต้องอาศัยความรู้ทางดนตรีวิทยาเชิงระบบ ซึ่งแนวคิดเรื่องรูปแบบของงานศิลปะจะพิจารณาเบื้องต้นว่า การประมวลความรู้ของงานศิลป์ย่อมถูกบรรจุไว้ในตัวเนื้องาน ในส่วนเรื่องบริบทแวดล้อม อาทิ ประวัติศาสตร์ กระบวนการสร้างสรรค์ หรือแม้แต่ประวัติศาสตร์วินั้น เป็นความสำคัญรอง (Secondary Importance) เมื่อสามารถจัดกรอบแนวคิดได้แล้วจะเห็นว่า รูปแบบทำนองแปรที่มีมาก่อน อาจได้รับจดบันทึกหรือบันทึกเสียงย่อมเป็นเครื่องมือหนึ่งในการศึกษาได้ แต่โดยแท้แล้วความเป็นทางแปรแบบดนตรีไทยถูกบรรจุในดนตรีไทยและสืบทอดวิธีการโดยวัฒนธรรมดนตรีไทยนั่นเอง กล่าวคือ ต้องนำทางแปรต้นแบบที่มีอยู่แล้วมาศึกษาวิเคราะห์ทางสังคีตลักษณะที่ทำนอง ทว่าการจัดกรอบในรายละเอียดเป็นเรื่องสลับซับซ้อน ดังนั้นการมุ่งประเด็นสนใจไปที่แบบแผนของทำนองแปรจึงเป็นทางเลือกที่น่าสนใจ

การจัดกรอบความคิดเรื่องแบบแผนการผูกท่วงแปรเป็นส่วนหนึ่งในการอธิบายระเบียบวิธีการเชิงโครงสร้างเสมือนการนำเสนอความจริงเชิงประจักษ์ (Empirical Truth) แต่ในทางดุริยางคศาสตร์ให้ความสำคัญกับเรื่องความงาม เช่นนั้นแล้วการผูกท่วงแปรจำต้องนำเสนอตัวตนผ่านมิติความงามด้วย กรอบความคิดเรื่องทำนองแปรที่มีความงามเป็นคุณสมบัติเป็นการทำงานระหว่างรูปและนาม โดยสมมติว่าทำนองแปรที่ได้รับการผูก มีองค์ประกอบพื้นฐานที่ต้องคำนึงถึงและเป็นส่วนหนึ่งในรูปแบบทำนองแปรที่ดี



ภาพที่ 2 ระดับขั้นการผูกท่วงแปรในดนตรีไทย
ที่มา: ผู้เขียน

โจทย์แรกสำหรับนักดนตรีหรือนักร้องในการสร้างทางแปรจำเป็นต้องมองที่ความเป็นแม่บทของเพลง คือ มือซ้องตั้งที่กล่าวไว้แล้วมือซ้องอาจใช้เป็นการทำนองแม่บทเลย หรือวิเคราะห์มือซ้องเพื่อหาทำนองสารัตถะโดย จตุพร สีม่วง กล่าวไว้ว่า ทำนองสารัตถะถูกซ่อนไว้ในทำนองซ้อง ต้องมีขั้นตอนในการคลี่คลายทำนอง โดยการลดทอนกระสวนทำนองลงให้เหลือแต่เพียงเสียงสำคัญของห้องเพลง (จตุพร สีม่วง, 2561: 94) การถอดมือซ้องออกมาเป็นทำนองสารัตถะ มีประโยชน์ที่ใช้ในการทำความเข้าใจบทเพลง (i) เนื่องจากสำนวนทำนองในบางสำนวนมีการใช้เสียงรองของบันไดเสียงมากหรือมีทำนองซับซ้อน การถอดมือซ้องเพื่อหาสารัตถะของเพลงจะทำให้ทราบบันไดเสียง ทิศทางของเสียง (ii) ทำนองสารัตถะยังช่วยให้เห็นแนวเสียงระหว่างวรรคเพลงเพื่อใช้ในการทำความเข้าใจภาพรวมในระดับประโยคเพลง (ประโยคเพลงสัมพันธ์กับรอบของหน้าทับ) เมื่อทราบทำนองสารัตถะแล้วจำ

----	--- ท	----	- มี - มี	-- มี มี	- มี - ริ	-- ท ท	- ริ - มี
----	--- ฟ	--- ม	----	- ซ - -	- ม - ร	- ฟ - -	- ร - ม

ทำนองตัวอย่างข้างต้น (วิศกรก แก้วลอย, 2558: 84) จะพบว่าในขั้นตอนนี้อาจผสมการแปรทางคร่าว ๆ จากการวางกลุ่มของทางแปรที่เคยสะสมไว้ แต่ให้ความสำคัญกับภาพรวมของบทเพลงมากกว่า ขั้นต่อมาเป็นการสร้างสรรค์ทางแปร ขั้นตอนนี้เรียกว่า **สรรค์ประสานเสียงศัพท์ (Creation)** เป็นการเลือกใช้ทางแปรที่มีอยู่ในคลัง ในที่นี้หมายถึงโดยทั่วไปนักดนตรีไทยมักมีชุดทางแปรสำเร็จรูปสะสมไว้ในความจำที่ได้จากการผ่านประสบการณ์เรียนรู้สามารถดึงทางแปรมาใช้ให้สัมพันธ์กับมือซ้องได้ทันที แต่แท้จริงแล้วการจัดการวางทางแปรสำเร็จรูปที่มีอยู่ในคลังมิใช่การสร้างสรรค์ แต่การจัดการรอยต่อระหว่างทางแปรแต่ละวรรคให้สอดคล้องสัมพันธ์กันจนเกิดความกลมกลืนจึงเป็นกระบวนการสรรค์ประสาน วิธีการแบบนี้มักเกิดขึ้นในเพลงประเภทเพลงทางพื้น โดยเฉพาะกับเครื่องดนตรีที่แปรทำนองถี่สม่ำเสมอ เช่น ระนาดเอก ซ้องวงเล็ก จะเข้าในส่วนของเครื่องดนตรีที่แปรทำนองถี่บ้างห่างบ้าง ไม่สม่ำเสมอ เช่น ระนาดทุ้ม ซออู้ ปี่ใน ในขั้นตอนนี้จะใช้กระบวนการสร้างสรรค์ทำนองแปรได้คล่องตัวกว่า

ระดับต่อไปพิจารณาคลังทำนองแปร (Prefabricated Variation Melody Storage) ดังที่กล่าวมาข้างต้น นักดนตรีไทย

ต้องกลับไปมือซ้องอีกครั้ง เนื่องจากมิสามารถละทิ้งมือซ้องได้เพราะมือซ้องมีความสำคัญแตกต่างจากทำนองสารัตถะ (i) บอกประเภทของบทเพลง เช่น เพลงบังคับทาง เพลงทางพื้น และเพลงกิ่งบังคับทาง (ii) บอกสำเนียงเพลง เช่น ลาว เขมร พม่า มอญ (iii) บอกสำนวนเพลง เช่น เพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเถา ในระดับทำความเข้าใจนี้เป็นขั้น**สร้างต้นกำเนิด (Procreation)** เป็นมูลปัจจัยในการเข้าสู่ขั้นต่อไป

ลำดับต่อมาเป็นลำดับของปฏิบัติการในกระบวนการคิดขั้นต้น เป็นการจัดตำแหน่งแห่งที่ให้กับทำนองที่มีอยู่ในความคิด การจัดกลุ่มของทำนองตลอดจนการมองหาจุดเอกลักษณ์ในบทเพลง เป็นการวางกรอบความคิดในบทเพลง (Conceptualization) เรียกขั้นตอนนี้ว่า **บรรเจิดจินตนาการ (Imagination)** หาพิจารณาทำนองด้านล่างนี้ความคิดของผู้อ่านจะเข้าไปจัดการวางกรอบความคิดกับทำนองตัวอย่างนี้อย่างไร

มักมีประสบการณ์เรียน ลอกและเลียน ทางแปรที่มีมาก่อนหน้าในดนตรีไทยอาจได้รับจากการต่อโดยตรงจากครูหรือได้ฟังและลอกมา หรือเลียนแบบตามความชื่นชอบส่วนตัวในบางกรณี เมื่อนักดนตรีได้ปฏิบัติสำเร็จจะจดจำไว้ใช้เป็นกลุ่มทางแปรพื้นฐานที่มีลักษณะสำเร็จรูปหยิบใช้ได้เลย จากนั้นการหยิบทางแปรในคลังมาใช้เพื่อมิให้ซ้ำซากจำเจหรือต้องการแสดงความสามารถในระดับสูงขึ้น จำต้องนำทางแปรในคลังมาปรับปรุงประดับประดาให้มีพัฒนาการที่ดีขึ้น เรียกขั้นตอนนี้ว่า **ประดับสุนทรรส (Decoration)** ในขั้นตอนนี้จำเป็นต้องใช้ภูมิความสามารถสูง เนื่องจากการต่อยอดจากสิ่งที่ติดอยู่แล้วให้ดียิ่งขึ้น หากกล่าวถึงผลลัพธ์ทางดนตรีคือ ต้องคำนึงถึงผลทางสุนทรียภาพ 2 ประการ กล่าวคือ

1. **มีความสมมูล (Sanitary)** ของมือซ้องและทางแปรที่เพิ่มเติมไว้แล้ว เรียกทางแปร ชนิดนี้ว่า ทางแปรประดับ ก็ว่าได้ หากทางแปรประดับมีความสมมูลมาก ก็เป็นเหตุให้ทางแปรมีความงามมาก
2. **มีความสัมพันธ์กัน (Coherence)** ของทางแปรต่าง ๆ ในบทเพลง กล่าวคือ ลักษณะทางแปรในแต่ละวรรคในบทเพลงต้องมีความสัมพันธ์ระหว่างวรรคต่อวรรค

ประโยคต่อประโยค อยู่ในร่องรอยเดียวกันที่สามารถเห็นความเป็นเอกภาพของทางแปร ในกรณีที่ทำให้ลดความสัมพันธ์กันของทางแปร อาทิ ฟาดเสียง คือการที่จับวรรคด้วยเสียงหนึ่งแล้วขึ้นวรรคใหม่ด้วยเสียงที่ห่างจากเสียงที่จับมากเกินไปหลายระดับเสียง หรือ ใช้สำนวนทางแปรปะปนกัน เช่น ใช้สำนวนของทางแปรขนาดเอกปีพาทย์ไม่แข็งปะปนกับทางแปรขนาดเอกมโหรี หากแต่เครื่องดนตรีบางชนิด การฟาดเสียงก็มีส่วนช่วยดึงเอกลักษณ์ทางแปรให้มีความเหมาะสมขึ้นได้ เช่น ระนาดทุ้มและซออู้

ทั้งสองประการนี้เป็นปัจจัยในการใช้พิจารณาคุณค่าของความงามเบื้องต้นเท่านั้น ซึ่งทั้งความสมมูลและความสัมพันธ์กัน จำต้องได้รับการวิเคราะห์ผ่านรูปแบบการจัดการในขั้นตอน **สรรค์ประสานเสียงศัพท์ (Creation)** และ ประดับสุนทรรส (Decoration) จากนั้นผลผลิตที่ออกมาจะเข้าสู่กระบวนการสื่อสารในระดับนอกตัวผู้บรรเลง

การเข้าถึงความงามกับการผูกทางแปรในดนตรีไทย

ชานตายนานา ซึ่งเป็นนักสุนทรียศาสตร์ เสนอแนวคิดทางศิลปะอธิบายชนิดของเงื่อนไขทางสุนทรียะไว้ 3 ประเภท คือ สุนทรียะของวัตถุ ความพอใจในสีและเสียง การแสดงออกของจิตและรูปแบบ (Form) (กัจจกร สุนพงษ์ศรี, 2555: 51) จะเห็นได้ว่ารูปแบบ หรือแบบแผนเป็นสิ่งสำคัญในการนำมาใช้เพื่อพิจารณาความงาม ซึ่งอิงอาศัยโครงสร้างของงานศิลปะ กล่าวคือ ทางดนตรีถือว่าดนตรีเป็นการสร้างโครงสร้างเสียง การจัดการกับโครงสร้างให้มีความเป็นเอกลักษณ์ ย่อมต้องอาศัยการจัดคุณภาพของระบบโครงสร้างให้เป็นระเบียบแบบแผน กระทั่งนำความคิดเชิงนามธรรมสร้างสัญลักษณ์ของการแสดงออกทางดนตรี ขั้นตอนนี้เรียกว่า **ปรากฏสื่อสำแดง (Expression)** ในขั้นตอนนี้จะเห็นว่าความงามจะบังเกิดได้หรือไม่ล้วนต้องมืองค์ประกอบในการสร้างแบบแผน หรือโครงสร้างของระบบการแปรทางในดนตรีไทย

การแปรทางให้เข้าขั้นว่าเป็นทางแปรที่งามนั้น ผู้เขียนขอเสนอให้พิจารณาจากความเป็นแบบแผนนิยม (Formalism) ของทางแปรที่พิเคราะห์จากสัดส่วน รูปร่างของทางที่ผูกกลอนเอาไว้ แบ่งออกเป็น 3 ระดับ ดังนี้

1. ระดับสอดคล้องตามปัจจัยการวางองค์ประกอบ
 - 1.1 ผูกทางแปรตรงลูกตก ตรงบันไดเสียง
 - 1.2 ผูกทางแปรตรงทิศทางทำนองสารถยะ

- 1.3 ผูกทางแปรตรงตามประเภทของมือซ้อง (เพลงทั่วไป เพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์)

- 1.4 ผูกทางแปรตามกระสวนทำนอง กระสวนจังหวะ

2. ระดับจัดโครงสร้างทางแปร

- 2.1 ผูกทางแปรรูปแบบสำนวนคู่ เช่น สำนวนถาม-สำนวนตอบ/ สำนวนท้า-สำนวนรับ

- 2.2 ผูกทางแปรโดยใช้กลวิธีระหว่างเครื่องดนตรี

- 2.3 ผูกทางแปรโดยใช้กลวิธีเฉพาะเครื่องดนตรี

- 2.4 ผูกทางแปรโดยอิงโครงสร้างหน้าทับ

- 2.5 ผูกทางแปรตรงตามสำเนียงเพลง

3. ระดับประสานทำนองในวงดนตรี

- 3.1 ผูกทางแปรโดยพิจารณาภูมิโสตศิลป์ (Soundscape) ของวงดนตรี

- 3.2 ผูกทางแปรสร้างความสอดคล้องประสานโดยการจับคู่เครื่องดนตรี เช่น ระนาดเอกกับซอด้วง/ ระนาดเอกกับระนาดทุ้ม/ ซออู้กับจะเข้

- 3.3 ผูกทางแปรโดยใช้กลวิธีพิเศษ

รูปแบบของการผูกทางแปร สามารถจัดระดับความงามของทางแปรจากการนิยามความงามเชิงแบบแผนนิยม ความเป็นระเบียบของทางแปรย่อมสะท้อนความงามจากเหตุที่ว่าความงามเกิดจาก**ความสมมูล (Sanitary)** ของทางแปร และ**ความสัมพันธ์กัน (Coherence)** ของทางแปร การศึกษาเรื่องความงามที่เป็นคุณสมบัติแฝงอยู่ในงานดุริยางคศิลป์ไทย ยิ่งในเรื่องการผูกทางแปรที่ใช้ระเบียบวิธีหลายระดับ จำเป็นอย่างยิ่งต้องเรียนรู้ คติวิเคราะห์ และตกผลึกความรู้ทางประสบการณ์

สรุป

สาระของบทความนี้ต้องการชี้ประเด็นสำคัญที่เป็นโจทย์ทางสุนทรียศาสตร์เรื่องความงาม ถึงแม้ว่าความงามเป็นคุณสมบัติที่เร้นคุณสมบัติไว้ในงานดนตรี ทว่าการให้ความสำคัญทางความงาม และการอธิบายสาเหตุของความงามจึงเป็นสิ่งที่ต้องอาศัยประสบการณ์การรับรู้ เข้าใจ และเข้าถึงโดยคุณพิเศษของดนตรีไทยที่เป็นภูมิปัญญาสืบทอดจากโบราณจารย์ มีวิวัฒนาการในรายละเอียดผ่านกาลเวลาหลายศตวรรษ แต่สิ่งที่เป็นเอกลักษณ์หลักคือการผูกทางแปร ซึ่งการผูกทางแปรในดนตรีไทยมีกระบวนการจำเพาะ

(Peculiarity) ของดนตรีไทยเอง นับได้ว่าเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ขั้นสูงของนักดนตรีไทย ยิ่งไปกว่านั้นการผูกทางแปรที่ให้ผลสำแดงออกถึงความงามของทางแปรยิ่งเป็นสิ่งที่ต้องหยิบยกขึ้นมาถกในวงการวิชาการ และควรเป็นพันธกิจหลักของนักวิชาการดนตรีเพราะเป็นการส่งเสริมดนตรีไทยให้อนุชนชาวซึ่งถึงความงามตามขนบวิถีไทย ซึ่งเป็นเรื่องของอรรถวิทยาในดนตรีไทย

บรรทัดฐานคุณค่าทางสุนทรียภาพของดนตรีไทยจากการผูกทางแปรอาจกล่าวได้ว่าเป็นเรื่องของรสนิยม ทว่าในบทความนี้ต้องการนำเสนอให้เห็นกระบวนการเชิงโครงสร้างแบบแผนเพื่อเป็นเครื่องมือในการสร้างรสนิยมทางดนตรีที่ดี สามารถเป็นเครื่องมือในการอธิบายการตัดสินใจสุนทรียภาพจากภายใน หรือเป็นเครื่องประกอบทัศนคติในการสาธยายความงามของทางแปรในดนตรีไทย อันประกอบด้วย ความชอบ (Satisfaction) ความพึงใจ (Pleasure) หรือความประทับใจ (Impression) ล้วนแล้วแต่ต้องอาศัยการให้เหตุผลรองรับความเชื่อของรสนิยมทั้งสิ้น ความสัมพันธ์ของดนตรีไทยกับนักดนตรีไทยสามารถใช้แนวคิด วัตถุประสงค์ (Objective) และอัตวิสัย (Subjective) โดยพื้นฐานความเชื่อว่าการที่นักดนตรีมีความงามในตัวเองก็เป็นแนวคิดเชิงวัตถุประสงค์ หากแต่มนุษย์ต่างหากที่เป็นผู้คุมรูปแบบความงามของดนตรีและตัดสินก็เข้าฝ่ายเป็นอัตวิสัย ทว่าในภายหลังความเป็นวัตถุประสงค์ได้รับการชี้แจงแสดงความเปลี่ยนแปลง

เอกสารอ้างอิง

- กำจร สุนพงษ์ศรี. (2555). **สุนทรียศาสตร์ หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จตุพร สีม่วง. (2561). **คีตประพันธ์**. ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา.
- ชยุติ ทัศนวงศ์วรา และจรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2563, มกราคม-มิถุนายน). แนวคิดเรื่อง ทาง: เอกลักษณะในสังคีตลักษณะไทย. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**. 7(1): 185-201.
- เดวิด โบห์ม. (2562). **ว่าด้วยความสร้างสรรค์ = On Creativity**. แปลโดย พจนา จันทรสันติ กรุงเทพฯ: สวอนเงินมีมา.
- พิชิต ชัยเสรี. (2540). **เอกสารคำสอนรายวิชา 3503366 พุทธธรรมในดนตรีไทย**. ม.ป.ท.
- ยศ สันตสมบัติ. (2559). **มนุษย์กับวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- วิศกรกร แก้วลอย. (2558). **วิภาษเพลงเรื่อง**. ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา.
- ศิริรัตน์ แอดสกุล. (2560). **ความรู้เบื้องต้นทางสังคมวิทยา**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- โลร์จัจ หงศ์ลดาธรรม. (2561). **ปรัชญาทั่วไป**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- Collingwood, R. G. (1960). **The Principles of Art**. London: Oxford University Press.
- Harper-Scott, J.P.E., and Samson, J. (2009). **An Introduction to Music Studies**. New York: Cambridge University Press.

ของแนวคิด กล่าวคือ ความเป็นวัตถุประสงค์ถูกผูกอยู่กับความเป็นอัตวิสัยของมนุษย์ (Human Subjectivity) (Harper-Scott and Samson, 2009: 79) เช่นนั้นแล้วความงามของทางแปรในดนตรีไทยย่อมแปรเปลี่ยนไปตามอัตวิสัยของนักดนตรี ทว่าเมื่อความงามของทางแปรฉายออกมาและนักดนตรีต่างสำนัก ต่างถิ่นที่ให้การยอมรับว่าเป็นทางที่ไพเราะ แสดงว่าการมีบรรทัดฐานของทางแปรที่ผูกไว้ดีจะสามารถสำแดงความงามต่อมนุษย์ได้

สิ่งที่ได้จากการจัดกรอบความคิดเรื่อง แบบแผนนิยมในการผูกทางแปรดนตรีไทย ชี้ให้เห็นว่าการนิยามความงามในทางแปรเกิดจากบรรทัดฐานของความเป็นแบบแผนของการร้อยเรียงเสียงให้เกิดเป็นสำนวนทางแปร ไม่ว่าจะป็นสำหรับระนาดเอก ซ้องวงเล็ก ปี่ใน ขลุ่ยเพียงออ ซอ หรือจะเข้า จะมีแบบแผนของเครื่องดนตรีในการใช้เป็นบรรทัดฐานตัดสินความงาม ทั้งร่วมกันและบรรทัดฐานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะเครื่องดนตรี การมีรูปแบบหรือแบบแผนนี้เอง เป็นเครื่องสร้างสารัตถภาพของดนตรีไทยให้มีความเป็นเอกลักษณ์ มีความแตกต่างจากดนตรีที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน ในเชิงความงามแบบแผนนิยมจะสำเร็จได้ต้องประกอบด้วยองค์ประกอบของการผูกทางแปรหลายระดับดังที่ได้วิเคราะห์ในส่วนเนื้อหาของบทความแล้ว ความงามจะปรากฏได้ทางแปรต้องผลิตสิ่งสำคัญที่เป็นคุณสมบัติคือ ความสมบูรณ์ และความสัมพันธ์กัน จึงเกิดเป็นบูรณภาพแห่งสุนทรียภาพ

- Myers-Moro, P. (1993). **Thai Music and Musicians in Contemporary Bangkok**. California: University of California at Berkeley.
- Promta, S. (2020). **Lectures in Aesthetics: An Introduction to Philosophy of Art and Beauty**. Bangkok: Wisdom Magazine Publishing House.
- Wong, D. (2001). **Sounding the Center History and Aesthetics in Thai Buddhist Performance**. Chicago: The University of Chicago press.